تقنيات المونودراما عند مفلح العدوان، مرثية الوتر الخامس نموذجا

عدنان علي أحمد المشاقبة، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

تاريخ الاستلام: 2018/9/23 **تاريخ القبول: 2019/4/11**

Monodrama Technique of Mofleh Al-Adowan, The Fifth String Elegy as a Model

Adnan Ali Ahmad Al-Mashakbeh**,** Theatre Art Department, School of Arts and Design, University of Jordan, Jordan

الملخص

يحاول هذا البحث رصد واستكشاف تقنيات كتابة المسرحية المونودرامية، وذلك عبر دراسة وتحليل نموذج مسرحي مونودرامي، وهو مرثية الوتر الخامس للكاتب المسرحي الأردني مفلح العدوان، وذلك بهدف التعرف وتحديد هذه التقنيات المستخدمة وبيان أثرها في العمل المونودرامي على المستويين السلبي والإيجابي، اتبع فيه الباحث المنهج الوصفي التحليلي بغرض بيان عناصر النص المسرحي المونودرامي، وذلك بالتركيز على الحوار والإرشادات المسرحية، وتتبع التطورات التي تجري على البنية المسرحية والتحولات الدرامية للحدث والشخصية، وصولا إلى الخاتمة الدرامية ومجمل الرسالة المسرحية التي يطرحها المؤلف.

يأمل الباحث أن يفيد من هذا البحث كتاب المسرح بشكل عام وطلاب أكاديميات الفنون المسرحية وحتى المخرجين والممثلين.

كلمات مفتاحية: المونودراما، مفلح العدوان، مرثية الوتر الخامس، تقنيات المونودراما

Abstract

This research aims to explore and observe the technique of writing the Monodrama through studying and analyzing a monodrama sample, namely the "Fifth String Elegy" written by Jordanian dramatist Mofleh Al-Adowan. The ambition of this essay is to acknowledge and identify the used technique and to show its effects on the monodramatic text, both negative and positive.

The Researcher followed the descriptive analytical method in order to clarify the elements of the monodramatic text, by focusing on the dialogue and author instructions, and following the developments that take place in the theatrical structure and the dramatic transformations of the incident and character, to the dramatic conclusion down and the message posed by the author.

The researcher hopes to benefit from this research dramatists in general and students of theatrical arts and even directors and actors.

Keywords: Monodrama, Induced Aggression, Fifth String Elegy, Monodrama Techniques

المقدمة:

في الآونة الأخيرة كثر الحديث عن المونودراما بوصفها مسرحا يعلي من شأن الذات المنفردة مقابل المسرح المبني على الحوار الدرامي ذي الصبغة الجماعية الذي يتأسس على روح الجماعة، ويعيد الكثيرون هذه النزعة إلى الرغبة في العودة إلى الأصل الذي نشأ عليه المسرح الإغريقي أيام (ثسبس)، الذي فاز بأول جائزة مسرحية وعُرف عنه أنه كان يؤدي بنفسه جميع أدوار المسرحية باستثناء ما قدمته الجوقة من نشيد أو غناء ورقصات، لكن تلك الصيغة التي قدمها (ثسبس) مفقودة ولا يوجد شواهد نصية على ماهيتها أو كيفية تقديمها، هذا بالإضافة لما يذكره ناهض الرمضاني أن من أهم "أسباب انتشار المونودراما أنها تتمتع بسهولة الإنتاج وقلة التكلفة المادية للعمل" (Ramadany, 2014, p.40)، ومما يتفق عليه الباحثون تاريخيا في هذا المجال أن "المونودراما بوصفها صيغة فنية أنشأها (جان روسو) وذلك في مسرحيته ذات الفصل الواحد (بيجماليون)، وهذا العمل يُرجح أنه كُتب في العام 1763، ولكنه لم يتم إنتاجه حتى العام 1770" (Holmström, 1967, p.40).

وجدير بالذكر أن هذا المسمى قد واجه مشكلات عدة في مجال التسمية وفي مجال انتمائه للدراما كجنس أدبي وممارسة فنية حيث يُشير (جان فان دي فير) في دراسته حول (روسو) إلى أنه في مجال "المسمى الاصطلاحي للمونودراما كان هناك إشكالية فيما يخص التحديد، حيث كانت الأعمال التي نسميها الآن مونودراما -يقصد التي قدمت في القرنين الثامن والتاسع عشر-، كانت غالبا وفي العادة تدعى (ميلودراما)، والتي تعني حرفيا (الدراما الموسيقية)، وهو مصطلح شائع للأوبرا في القرن الثامن عشر، حتى أن (روسو) استخدم لمسرحيته (بيجماليون) اسم (مشهد غنائي) (Culler,1975,p.372)، كما نجد أن (الفرد تينيسون) "يصف مؤلفه الشعري المسمى (ماود) -المنشور عام 1893- بأنه مونودراما، والذي هو عبارة عن أطوار مختلفة لشغف شخص واحد لكنها تحدث مع شخصيات مختلفه" (Christ, 2007,p.8)، وبين الدراما الموسيقية، والمشهد الغنائي، والقصيدة الشعرية بون شاسع في الجنس الفني والمعنى المقصود، وبذا يصبح لزاما علينا توضيح ماهية المونودراما وتحديدها، والثابت في الأصل اللغوي للمونودراما أنها "مصطلح مسرحي منحوت من الكلمتين اليونانيتين: Monos= وحيد، وDrama = الفعل". (Elias, Mary.& Hassan, Hanan, 1997, p.493).

وفي هذا المجال ترى (جوان تومبكنز) "أن المونودراما كمصطلح ترجع إلى العروض المسرحية التي ينهمك في تجسيدها مؤدٍ وحيد" (Parker, 2007, p.21)، وهي تتفق في ذلك مع مجدي وهبة الذي يعرفها بأنها "المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده عدة أدوار" (Wahbah, 1974, P329)، ويوافقهم في الرأي إبراهيم حماده الذي يزيد اشتراطا بأن يتحقق في المسرحية المقدمة تكامل عناصرها، وهو هنا يقصد العناصر الستة عند أرسطو، حيث يقول بأن المونودراما هي "المسرحية متكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا، أو ممثلة واحدة كي يؤديها كلها فوق الخشبة" (Hamadah, n.d., p.156).

ويأتي تعريف الباحثة المصرية نهاد صليحة ليعزز ما تقدم ويضيف له معلومة جديدة تتعلق بعدد الأشخاص المتواجدين على خشبة المسرح، حيث تعرفها بأنها "مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طوال العرض" (Saliha,1997, p.165)، وهو متوافق مع التعريف الذي يرد عند فاطمة محمود في قاموس المسرح، مع اختلاف في الصياغة، حيث تقول عنها إنها "مقطوعة مسرحية قصيرة يقدمها ممثل واحد تعاضده مجموعة صامتة أو كورس" (Mahmoud, 1999, p.1659)، غير أن فاطمة تصفها بأنه مقطوعة مسرحية صغيرة وهي هنا تتجنب أن تذكر إن كانت من فصل واحد أم أكثر. أما عن تواجد ممثلين آخرين أو جوقة في المونودراما فإنهم محكومون بالصمت ويوضح ذلك أن

تواجدهم عرضي وليس أساسيا، ولكن وظيفة الممثلين الصامتين أو الجوقة بحسب (هيلين جيلبرت) عندما "يصادف أحيانا تقديمها -المونودراما- بمساعدة عازفين أو جوقة ليس لديها أجزاء أساسية من الحديث إلا أنها تأخذ وظيفتها كجزء من تحضيرات المنظر المسرحي" (Gilbert, & Lo, 1997,p.5)، وحتى يفض الاشتباك القائم بين المونودراما والحوار الدرامي (المونولوج) نلجأ هنا إلى أسلوب تمييزها -أي المونودراما- بالتضاد مع الحوار الدرامي الذي يستطيع التواجد وحده (المنولوج)، أو جزء ناشئ من مسرحية متعددة الممثلين (دايالوج)، في حين أن المونودراما هي صيغة مسرحية مخصوصة تُعرف باعتمادها على المؤدي الوحيد" (Gilbert, & Lo, 1997,p.5).

ونذكر هنا أن المونودراما شأنها شأن أي صيغة مسرحية أخرى؛ تتفرع إلى تفرعات ونستطيع التوافر على ثلاثة أنواع متمايزة للمونودراما حسب الشخصية وتداعياتها "المونودراما أحادية الشخصية، ومونودراما النفس المنقسمة التي تصور الأجزاء المتشظية لروح الفرد في صراع ضمن الفردية، وأخيرا المونودراما متعددة الشخصيات، حيث البيئة والشخصيات الأخرى تحضر وتتمثل عبر مُرشح الوعي لشخصية البطل" (Smith, 2010, p.207).

والمونودراما بوصفها صيغة مسرحية تنطوي على عدد من الفضائل والإيجابيات فهي تتشابه مع الحوار الجانبي في المسرحيات الكلاسيكية، ولكنها تُفرد مساحة أكبر للذات للتعبير عما يعتمل في داخلها ولها مساحة أكبر من الحرية في استدعاء الشخصيات التي أوقعت الظلم عليها ومحاسبتها أو كشف زيفها أمام الجمهور، أو كما يصفها فاضل خليل بأنها "فن سبر أغوار النفس البشرية والدخول في مناقشات عقلية لكثير من الهموم" (Khalil, 2007)، كما أن المونودراما تشكل فرصة وتحديا في نفس الوقت للممثل في أن يُظهر إمكانياته الأدائية كونه السيد الوحيد للفعل على خشبة المسرح، وينسب إلى الروسي (نيكولاي إيفرينوف) الذي جلب المونودراما للمسرح الروسي فضيلة أن "خلص المسرح الروسي من أسر الواقعية واستبدلها بمسرح يقدم أحلام الإنسان، مسرح يظهر الروح مكسورة في عقلانيتها، كينونتها العاطفية واللاواعية، ومن ثم يبرز اختلاف المفاهيم حول الروح البشرية" (Sobel, 1940,p.273).

مشكلة البحث

في ظل التطورات التي جرت على نظريات الدراما والتغيرات التي طرأت على الشكل والمضمون والأسلوب والبنية والتكوين والصيغة الفنية ككل، كان لا بد من دراسات نقدية ترافق هذه التطورات والأعمال الفنية وتكشف عن كنهها وتستجلي الغموض الذي يشوبها وتوضح معالم القيم المضافة فيها شكلا ومضمونا، ومن التطورات المهمة التي حدثت للدراما منذ بدايات القرن العشرين وحتى يومنا الحاضر هو تفشي ظاهرة التوجه نحو تأليف وتقديم ما عرف في التراث الأدبي باسم المونودراما، والتي يرى فرحان بلبل أن "المونودراما وحدها، ولم يسارع أحد من النقاد إلى استخلاص قواعد بنائها الدرامي... والنقاد الغربيون لم يُعرف عن واحد منهم أنه قام بوضع القواعد لكتابة المونودراما" (Bulbul, 2008, p.15)؛ ولذلك نرى أنه دائما ما يرافق تقديم هذه الصيغة الدرامية العديد من التساؤلات، منها أسئلة حول شرعيتها كجنس أدبي أو صيغة مسرحية، ومنها ما هو حول جدوى هذه الصيغة الدرامية المتمركزة في الغالب حول شخصية واحدة أو ممثل واحد، أو كما يراها مرعي الحليان بوصفها قضية إشكالية في المونودراما وهي أنها تتمحور حول الممثل الذي يقف "وحيدا أمام أعين النظارة يتعكز الأشياء التي تتناثر حوله" (Al Halian, 2008)، كما أن من هذه الأسئلة ما هو في مجال البنية والتكوين والشكل والمضمون مقارنة بالدراما الأرسطية، ومما يشير إليه حسين علي هارف "أن الأحكام التي تصدر على المونودراما تتم دونما محاكمة نقدية لهذا الفن وفقا لأحكام وقوانين الدراما وعناصرها الأساسية، ويُرجع السبب في ذلك إلى أن معظم المصادر والمراجع في ميدان الأدب المسرحي قد أغفلت هذا النمط من الدراما" (Harf, 2012, p.17)، ومما لا شك فيه أن

المونودراما، وقد أصبحت ذات حضور مميز عالميا وعربيا؛ فقد تزايدت الحاجة والضرورة للتعرض لظاهرة المونودراما بالبحث والدراسة، وعلى وجه الخصوص تقنيات الكتابة والتأليف باعتبارها المعمار الأساسي الذي تستند إليه كافة عناصر النص والعرض المسرحي المونودرامي، ذلك لأن المونودراما لا تنطوي فقط على الحوار وإنما على كم غزير من التوجيهات والإرشادات المسرحية كذلك، وهي بهذا أقرب ما تكون إلى سيناريو تنفيذي منها إلى نص أدبي وحسب.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث كونه يحاول التصدي والكشف عن تقنيات المونودراما عند الكاتب المسرحي الأردني مفلح العدوان عبر دراسة نص مونودرامي أردني حاصل على المرتبة الأولى في المسابقة الدولية لنصوص المونودراما العربية، في الدورة الرابعة التي تنظمها هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام بالتعاون مع الهيئة الدولية للمسرح، وقد تستفيد منه شريحة كبيرة من النقاد والمختصين في مجال التأليف المسرحي وحتى في التمثيل والإخراج.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى جلاء الأسس والقواعد والإجراءات التي اتبعها مفلح العدوان في صياغة وتشكيل النص المونودرامي والتطورات التي تجري على الشخصية المسرحية والبنية المسرحية ككل.

حدود البحث:

يتحدد هذا البحث بالنص المسرحي (مرثية الوتر الخامس) تأليف مفلح العدوان

فرضية البحث:

تقوم فرضية البحث على أن للمونودراما بناء فني خاص يختلف عن البناء الذي تعودنا عليه في المسرحية الكلاسيكية، وبالتالي فإن لها تقنيات خاصة قد تقترب من المسرح الكلاسيكي بها ولكنها بالضرورة متمايزة عنها.

منهج البحث:

يستخدم هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي كونه المنهج الذي يناسب موضوعة هذا البحث ويساعد الباحث على الوصول إلى النتائج المرجوة من هذا البحث، عبر تطبيق أدوات وإجراءات هذا المنهج على عينة البحث.

مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث من نصوص المونودراما التي ألفها مفلح العدوان وهي: آدم وحيدا، تغريبة ابن سيرين، مرثية الوتر الخامس.

عينة البحث:

عينة البحث هي عينة قصدية وهي مسرحية: مرثية الوتر الخامس.

تحليل عينة البحث:

1. في التقديمة الدرامية للمسرحية يفتتح العدوان النص المسرحي بعنوان (هندسة أولى) وبالتالي يؤكد لنا هنا أنه بصدد إنشاء بناء درامي ذي أسس متينة، وهو هنا يشي لنا بشيء من خصوصيته الشخصية كمؤلف للنص المسرحي فهو في الأصل قد درس الهندسة.
2. في جوار كل ساعة يضع العدوان مرآة طولية تواجه الجمهور كي يرى بها المشاهد انعكاس صورته أو ذاته إلى جوار كل ساعة، وبالتالي يسعى العدوان إلى جعل المشاهد متورطا بشكل أو آخر في فرضياته الزمنية، وهنا يكون المتلقي نفسه جزءا من المُتخيل الزماني والمكاني، وبذا فإن ما يجري على المنصة ليس فقط محصورا بالشخصية المسرحية وحسب، بل إن المُشاهد جزء أصيل منه وفيه.

3. يجعل العدوان من بشرة شخصيته علامة مطابقة للمرجعية التاريخية لشخصية زرياب فيجعلها شخصية ذات بشرة سمراء.
4. يكسو العدوان شخصيته بزي مسرحي عبارة عن بدله معاصرة، إضافة إلى ربطة عنق ويختار لها اللون الأبيض بشكل متعاكس مع لون بشرة الشخصية.
5. يطلق العدوان على شخصيته مسمى الخادم، وهو في هذا النص الشخص الذي ينذر نفسه لخدمة من سيأتي إليه، إنه مُحب للناس والحياة.
6. في مفتتح المسرحية يركز لنا النص على الوضع النفسي للشخصية، حيث تُفتتح المسرحية بالكشف عن قلق عميق تعيشه الشخصية وتعاني من تبعاته، فيظهر أن أول ما يُقلق الشخصية هو حالة الترقب والانتظار لما هو في الخارج أي: انقطاع العلاقة مع الخارج، فالشخصية هنا تواجه أولى الأزمات وهي حالة العزلة القسرية.
7. في بداية المسرحية -حيث لا يوجد أي شخصية أخرى على خشبة المسرح- نجد العدوان يبتعد بشخصيته عن المناجاة أو (الحوار الجانبي)، وفي نفس الوقت يبتعد عن تقنية المنولوج الداخلي، حيث يعمد في أول فعل حواري تقيمه شخصية المسرحية إلى أن يكون موجها للجمهور مباشرة؛ فهو هنا يرغب في أن يكون الجمهور شريك للشخصية في أزمتها، وبذا يكون هذا التمهيد ضروريا لجعل المشاهد أكثر تيقظا حيث يشد انتباهه إلى هذه الشخصية التي استحضرها العدوان من التاريخ لا تعيش حالة خاصة بها وحسب، وإنما هي مُستحضرة لتحث ضمير المتلقي على الاستيقاظ بل وعلى الفزع من حالة الركون العربي والاستكانة، فشخصية زرياب وفق الهندسة الدرامية التي يُنشئها مفلح العدوان سوف تعمل كمحفز أو مثير للسكون الذي يعيشه الإنسان العربي.
8. يجري العدوان الصراع في مرثية الوتر الخامس على ثلاثة مستويات أساسية: أولا: الشخصية مع نفسها، وثانيا: الشخصية مع الآخر المعروف (الموصلي، أمير القيروان)، وثالثا: الشخصية مع الآخر المجهول (من يمنع الناس من الدخول للمطعم) ويفرض عليها عزلة قسرية.
9. يصوغ العدوان إشكالية المسرحية في المستوى الظاهري بشكل قضية اتصالية (عوز اتصالي) يثيرها زرياب وتأتي في حوار على لسانه بأنه يريد من الآخر أن ينتصح بما يعرفه حتى يستطيع أن يتغير هو أي (الآخر) أو أن يتعلم كيف يُحدث التغيير في الناس.
10. يشكو زرياب من انعدام الفعل التوليدي الإيجابي رغم الجريان العقيم للزمن باختلاف صيغه (الماضي البعيد، والماضي القريب، والحاضر) فهو يمارس فعل الانتظار للحظة التي تدب الحياة في الملهى، ولكن لا شيء يحدث سوى تدفق أفقي للزمن لدرجة السيولة الزمنية أو التميع الزمني مقابل ثبات حدثي قاتل وكئيب.
11. على المستوى الظاهر والسطحي من بناء المسرحية يطرح العدوان للنقاش في نص مونودرامي قضية الاضطهاد الذي تعرض له زرياب الفنان والموسيقي أسمر البشرة وذلك على يدي فنان آخر هو أستاذه ومعلمه (الموصلي).
12. عبر التفات الشخصية إلى المرآة والتأكد من المظهر، نجد أن النص يطرح هنا بشكل غير مباشر تساؤل الشخصية الأول حول أسباب القطيعة مع من هم في الخارج، أي أن الشخصية تستنطق صورتها في المرآة بحثا عن سبب المشكلة، وسؤالها هنا هو: هل إن الشخصية على المستوى الشكلي أو مستوى المظهر والهندام هو السبب في أزمة الشخصية الحالية؟ وبالتالي تُشير هنا إلى أن للزي معيارا معينا يجب مراعاته أو التوافق والتطابق معه كونه له تأثير كبير في قبول أو رفض الشخصية أو أفكارها.
13. غفوة زرياب تحت الساعة الرقمية وتغير أرقامها وصحوته بعد مرور ساعات وأيام كثيرة يعزز فكرة سكون الفعل بل وحتى موت الفعل... حيث لم يتغير شيء ولم يستجد جديد وبالتالي يصبح الزمن والتغيرات في مؤشراته سواء كانت رقمية أو رملية أو بندولية وفقا لذلك شاهدا على هذا الخمول العربي.

14. يتكرر الذهاب للباب والترقب القلق لمن هم في الخارج للمرة الثانية.
15. يستخدم العدوان تقنية توجيه الحوار للجمهور كي يفصح فيه عن الحالة المثالية والنموذجية لما يجب أن يكون عليه الحال في كل من (هذا المكان والأشخاص وطبيعة ونوعية الأفعال)، إلا أن هذا ليس ما يحدث الآن، إن هذه الحالة النموذجية معطلة تائهة في (لحظة زمنية متوقفة).
16. يستخدم العدوان في نهاية الصفحة 12 وبداية الصفحة 13 حوارا يصب فيه غضبه على الزمن ويقدم فيه صورة شاعرية وشعائرية للزمن العربي.
17. تفصح شخصية الخادم عن هدفها السامي من حالة الانتظار التي تعيشها "كل العالم تغير مع تغير الزمن، إلا القابعين حولي... أريدهم أن يأخذوا مبادرة لمجاراة عجلة الوقت... أريد أن يحضروا إلي ليُغَيِّروا ويتغيروا" (Al-Adowan, 2016, p 12).
18. يتحول العدوان بالشخصية من تقنية الخطاب المباشر للجمهور إلى تقنية الحوار الداخلي أو المناجاة (مونولوج) حينما تتجه شخصية الخادم "إلى زوايا أخرى من المكان، وهو يتحدث إلى نفسه" (Al-Adowan, 2016, p 12) وذلك بغرض إثارة وطرح تساؤلات ذاتية لكن مقصودها غير المباشر هو إثارة وطرح هذه التساؤلات على الجمهور.
19. يعود فيقطع المناجاة وينقل التوجيه الإشاري إلى الجمهور بغرض وضعهم في مواجهة المفارقة التي تعيشها الشخصية "(يلتفت إلى الجمهور) الخادم: كأنني عشت كل تلك الأزمنة وأتيت ليكون سجني في ملهاي" (Al-Adowan, 2016, p.12).
20. تستخدم الشخصية تقنية الاختفاء والعودة إلى المسرح إما بصيغة جديدة أو بموضوع جديد أو شخصية جديدة، "يختفي الخادم وراء جدار... ويحضر كفنا أبيض" (Al-Adowan, 2016, p.12).
21. يعمد العدوان إلى استخدام تقنية الاستدعاء التاريخي لشخصية زرياب وتبرير ذلك عبر مناقشة مفهوم الحياة والموت من وجهة نظر المؤلف وتبرير قيام أو بعث الشخصية من تلقاء ذاتها، حيث تستخدم شخصية الخادم الكفن (وهو زيٌ مخصوص من القماش الخام يستخدم لستر وتغطية جثة الميت بعد إقامة طقوس الغسل والتطهير) والموسيقا والأجواء الجنائزية وذلك نوع من الممارسة الطقسية الشعائرية تساعد المتلقي على تقبل فكرة قيام شخصية زرياب من الموت الجسدي، والشخصية هنا تؤكد أنها لم تمت تاريخيا (أي لم تغب عن الوجود، بل هي حاضرة وموجودة ولم تفنى وإنما كانت هي في طور راحة وأمان وطمأنينة) فقد كانت في حالة سكون أو موت جسدي فقط، حيث أن الموت هنا هو سكينة للروح بعد أن قامت بدورها في الحياة التي عاشتها.
22. يضع النص مبررات قيام شخصية زرياب من موتها الجسدي في ثلاثة أسباب:

"أ. الفتوى التي حاصروني بها، تململ منها رفاتي، ب. صوت يشبه دوي الصواريخ التي قصفت ملجأ العامرية في بغداد، ت. صوت "يوازي ضجيج القذائف التي انهمرت على غزة فعمَّ الدمار" (Al-Adowan, 2016, p.14).

23. يشير النص هنا إلى مستثيرات أليمة حاضرة (حديثة ومعاصرة) تبعث صرخة مدوية قادرة على أن تقض مضجع أموات التاريخ وتوقظهم من سباتهم.
24. يعود الخادم لاستخدام تقنية الاختفاء خلف قطع الديكور وتغيير الملابس أو الاكسسوار أو القناع كناية عن تلبسه بشخصية جديدة يُحضرها من خزانة على يمين المسرح وهي هنا شخصية رجل الدين الراديكالي.
25. تُعدد شخصية رجل الدين الراديكالي اعتراضاتها على شخصية زرياب والتهم المنسوبة إليه:

" أ. التعوذ بالله من زرياب، ب. منكسرين مما صنعت يداه، ت. سقطت الأندلس، ث. أفسد المجتمع، ج. أغوى العالم شرقا وغربا، ح. مبتدع في علمه، وموسيقاه، وأسباب الرفاه، ولباس الحرير، وألوان الغواية، وكؤوس النبيذ، خ. زرياب حرام، والفن حرام، والموسيقا حرام، والنبيذ حرام، وكل ما صدر عنه حرام، د. هو وحده

السبب في كل ما يحدث من دمار، لا تلك الجيوش التي احتلت البلاد، ولا ضعف الساسة والعساكر في كل الأرجاء" (Al-Adowan, 2016, p.14-15).

26. ثم ينتقل بالبنية المسرحية نقلة موضوعية (بعد انتهاء الغاية التي استحضر من أجلها شخصية رجل الدين الراديكالي وهي تعداد التهم الموجهة لشخصية زرياب) وذلك بالقطع المباشر والخروج من مكان الحدث الدرامي إلى خلف الحاجز والعودة هنا تكون بشخصية مختلفة عن شخصية رجل الدين الراديكالي.

27. هنا يستخدم تقنية تبادل الأدوار أو الشخصيات في إجراء حوار غير متزامن وإنما متعاقب (شخصية تظهر تقول مقولتها ثم تختفي وتظهر في عقبها شخصية أخرى تقول مقولة مرتبطة بمقولة الشخصية السابقة أو مبنية عليها أو متأثرة بها) "يختفي وراء الحاجز ويعود لابسا كفنه" (Al-Adowan, 2016, p 15).

28. يعود الخادم بشخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) ويستخدم تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) ويطرح تساؤله حول السبب في الدمار ويعدد فضائله التي قدمها للناس:

"أ. الوتر الخامس، ب. حسن الهندام، ت. أداب الطعام، ث. علم الموسيقا، ج. الموشح والمقام" (Al-Adowan, 2016, p.15).

29. تتحول شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت)، إلى حالة الخطابة والتوجه المباشر للجمهور تُعلم المتلقي بأن إرادة العودة للحياة هي نابعة من إرادة الشخصية نفسها حيث لم يستدعيها أحد وإنما سؤ الحال العربي والاتهام لكل مُجدد بالكفر والظلال هي المحرك لهذه الاستفاقة.

30. تستخدم الشخصيات الطاولة (القطعة الديكورية) عدة استخدامات: طاولة عادية، قبر، منصة أو منبر للخطابة.... الخ

31. تعود الشخصية وتستخدم تقنية تغيير الشخصية بالتخفي خلف الحاجز والعودة بعد تغيير الملابس بشخصية الخادم هذه المرة.

32. تفصح الشخصية عن أن هيئة الخادم هي هيئة تنكرية تُتيح للشخصية العابرة للزمن أن تتكيف مع معطيات الزمن الحاضر على مستويات عدة:

أ. على مستوى نوع الشخصية ⇦خادم (ليقدم للناس خدمة جليلة).

ب. على مستوى أزياء الشخصية ⇦ بدله معاصرة (مظهر عصري أنيق ومقبول).

ت. على مستوى فعل الشخصية ⇦ نادل في ملهى (مطعم) (توافق بين ما كانت تجيد فعله الشخصية وما يمكن أن تقوم به الآن الشخصية من فعل يساعدها في البقاء متنكرة).

ث. على مستوى مكان تواجد الشخصية ⇦ ملهى ليلي (مطعم) (المكان الذي يقدم فيه الطعام وتعزف فيه الموسيقا).

ج. على مستوى الحدث العام ⇦ التنوير (تذكير الناس بأن هناك جمالا في الحياة وهي تستحق أن تُعاش بانفتاح على الآخر واستمتاع بما خلق الله فيها من جمال)

33. يعمل النص على تأسيس علاقة مع المكان وهو هنا مدينة بغداد، حيث تتراوح مشاعر الشخصية إزاء المكان في هذا الموقف بين الفرح بالعودة ومرارة النبذ أيام إسحاق الموصلي.

34. تعلن الشخصية عن قطع الصلة مع الاتهامات الظالمة بحقها وتطرح بيان تعلن فيه عناوين هويتها وتعلن براءتها مما ينسب إليها من انتماءات ظالمة "أنا لم أكن يوما إلا زرياب، عودي عشقي، وموسيقاي حياتي، والفن كوني، والحياة مذهبي" (Al-Adowan, 2016, p 15).

35. تخبر الشخصية المتلقي بأن زرياب "ملاحق منذ مئات السنين" (Al-Adowan, 2016, p.15)، وهي حالة ليست بالجديدة عليه أن يكون اليوم أيضا ملاحقا ومضطهدا، ولكن الشخصية وجدت معادلها الموضوعي في تجاوز فكرة (الحياة مع الخوف) لأنها "وهم حياة " (Al-Adowan, 2016, p.16).

36. يجعل العدوان الشخصية تعاود الوقوف أمام المرآة، والنظر في المرآة هنا هو لرؤية انعكاس صورة المُجدد العربي سابقا في الواقع الحالي.
37. تبدأ الشخصية في تعداد الشخصيات التي تعارض شخصيته التي هي في صراع مع زرياب ونلاحظ هنا أنها ليست مسميات وإنما هي صفات أفعال مبنية للمجهول، وبذا فهي ليست أشخاصا بعينهم، بل هم سلوكيات وممارسات يجتمع تحت وصفها الأشخاص في كل زمان ومكان هي:
"أ. أعداء الحياة، ب. الحاقدون على العقل، ت. الكارهون للتجديد" (Al-Adowan, 2016, p.16).
38. تقدم الشخصية بيان بنوع الصراع المتورطة فيه الشخصية رغما عن إرادتها وبأنه اعتداء من طرف واحد فيما تحاول الشخصية دوما تجنبهم لأنه لا طائل من مقارعة الغوغائيين:
"أ. هم يتابعون خطواتي، ب. يرصدونني، ت. لا يتركوني أهرب من ضغينتهم" (Al-Adowan, 2016, p.16).
39. يقترب من المرآة ويستخدم أسلوب مخاطبة الذات والمراد هو صنع انعكاس على المرآة مواجه للجمهور وبالتالي يخاطب الجمهور من خلال المرآة "يقترب من المرآة، أكثر، متمعنا في وجهه" (Al-Adowan, 2016, p.16).
40. تقدم الشخصية هنا بيان بنوعية التهم الموجهة لها وهي:
"أ. الزندقة، ب. الفساد، ت. الكُفر" (Al-Adowan, 2016, p.16).
41. ثم تقدم الشخصية بيانا بنوع التعدي الواقع عليها، وأثره فيها:
" أ. التعقب والملاحقة، ب. إقلاق راحة الشخصية في موتها" (Al-Adowan, 2016, p.16).
42. تتحرك الشخصية إلى مرآة أخرى وتعاود استخدام أُسلوب أو تقنية مخاطبة الذات ولكن المراد هو مخاطبة الجمهور بصيغة غير مباشرة "يتحرك ويلتفت إلى نفسه في مرآة أخرى" (Al-Adowan, 2016, p.16).
43. تقدم الشخصية هنا خطبة للدفاع عن النفس، حيث تبدأ في إيراد وذكر الصفات التي تتمتع بها الشخصية كأدلة وبراهين على أن حجة المعتدين عليها فاسدة وليس لها أساس من الصحة:
"أ. أنا عازف سلام، ب. فنان التسامح، ت. شفيف الروح، ث. المتصفح لجمال نعم الله، ج. أنظر بعين القلب للوحة الحياة حولي، فأعب منها بعزفي وصوتي، وأترجمها أيقونة ذوق، وترنيمة شكر" (Al-Adowan, 2016, p.16).
44. تعود الشخصية لاستخدام تقنية مواجهة الجمهور والتحدث إليه مباشرة وذلك حين تحتاج لإبلاغ الجمهور بالعقوبة الواقعة عليها ونوعيتها بالرغم من كونها بريئة من التهم إلا أنها مظلومة، وهذا هو الأساس الذي تحاول بناء عليه الشخصية الحصول على تعاطف الجمهور معها في مظلمتها "ولأني هكذا، ها أنا، محاصر في ملهاي... لا أحد يدخل إلي، ولا أستطيع الخروج من مكاني" (Al-Adowan, 2016, p.16).
45. تقوم الشخصية بفعل استراق النظر من خلال الكوة الموجودة في الباب وبالتالي تقيم الشخصية صلة بين عالمين وتؤسس علاقة قوامها التأثير(على الشخصية) والتأثر (بالشخصية) أمام الجمهور، والعالمين هما:
أ. عالم الحكاية الدرامية (العالم الدرامي على خشبة المسرح، بأزمنته وأماكنه وشخصياته وأحداثه)
ب. عالم الواقع الحاضر(خارج خشبة المسرح وراء الباب)" (Al-Adowan, 2016, p.16).
46. تقدم الشخصية إحدى القراءات لواقع المجتمع العربي بعد أن ألقت نظرة عليه ترى فيها أن المجتمع العربي فقد هدفه ودليله وبالتالي يعيش حالة من الرتابة ولا يتقدم بل هو في دوامة زمنية تجعله يتأخر ويتخلف. (Al-Adowan, 2016, p.16-17)
47. يجعل العدوان الشخصية أمام عجزها عن مغادرة المكان إلى الخارج ، وأمام الحصار المفروض عليها من الخارج لا تقف عاجزة، وإنما تتوجه إلى الساعة ذات البندول والعقارب وتبدأ في التعامل معها وفق مبدأ التشيؤ أي تحويل الشيء الثابت والجامد إلى شخصية أو ذات فاعلة، وتبدأ الشخصية في مخاطبتها في ظل

غياب الذوات الفاعلة عن المكان باستثناء الشخصية نفسها، ووفق ذلك يصبح البندول وعقارب الساعة بديلا موضوعيا عن المجتمع العربي (Al-Adowan, 2016, p.17).

48. تلجأ الشخصية إلى مبدأ التشيؤ كي تقدم للجمهور تشخيصا للمشكلة التي يعاني منها المجتمع العربي وهي أن الإنسان العربي غادر إنسانيته وأصبح أسيرا بل وعبدا أيضا للرتابة، فلا تجديد لديه (Al-Adowan, 2016, p.17).

49. تقوم الشخصية بتقديم مقترح الحل الأمثل الذي تراه لمشكلة المجتمع العربي وهو يتلخص في ما كانت وما هي عليه شخصية زرياب أي بالإبداع والتجديد "أما أنا فلست مثلهم... خُلقت لأُغير" (Al-Adowan, 2016, p.17).

50. بعد الإشارة اللفظية للزمان الذي تعشقه شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت)، تعاود الشخصية استخدام تقنية التخفي خلف الحاجز والعودة بشخصية جديدة، وهنا "يعود مرتديا لباسا أندلسيا" (Al-Adowan, 2016, p.17)

51. يستدعي العدوان شخصية زرياب هنا ولكنه ليس (زرياب المُستيقظ من الموت)، إنها شخصية زرياب التاريخية أي يقوم هنا باستعادة الشخصية في زمانها ومكانها وملابسها ورمزية قدرتها على الفعل، مقدما لنا نموذجا تطبيقيا حيا على الإنسان العربي حين كان قادرا على الافتخار بمنجزاته.

52. يستخدم العدوان تقنية استحضار الماضي من خلال جلب الصورة ومسح الغبار عنها وعرض ما كانت تصوره من حال مفرحة وبهيجة للإنسان العربي المبدع، وبذا تصبح الصورة منفذا للمتلقي على عالمٍ كان قائما في وقت مضى، ومحفزا للمتلقي للتخيل في الآن نفسه وبناء تصور جمالي ذي مرجعية عربية أندلسية.

53. تؤشر شخصية زرياب التاريخية إلى مسماها وتناقش أسباب التسمية، ثم تؤكد للمتلقي أن لون البشرة (الأسود) لم يكن عائقا أمام احترام الذات الإنسانية العربية لأنها مُبتكرة ومبدعة بل أيضا كان موضعا ومجالا للافتخار والاحتفاء بالمبدع العربي "سموني باسمي هذا للوني الأسود ولحسن صوتي" (Al-Adowan, 2016, p.17)

54. يُحافظ النص ويبقي على مُسمى الشخصية بـ (الخادم) عندما يتعلق الأمر بحوار الشخصية بالرغم من التغييرات والتطورات التي تجري عليها.

55. تتوجه شخصية زرياب التاريخية إلى الجمهور بخطاب تعريفي تعمل من خلاله على تأسيس علاقة تخيلية مع المتلقي بتعدد مستويات تجلي الشخصية، وبالتالي يسعى للحصول على موافقة المتلقي وتقبله لوجود عدة تمثلات لشخصية زرياب (المستيقظ من الموت، زرياب المتنكر بزي الخادم، زرياب التاريخي "المرتدي للزي الأندلسي") في زمن المتلقي الحاضر الذي هو زمن العرض المسرحي.

56. تتوجه شخصية زرياب التاريخي إلى تأسيس علاقة مع المكان الافتراضي للحدث الدرامي، والذي هو مكان متسع ومتعدد، بتعدد أماكن الشعوب العربية، "لأكون صورته الحاضرة في بغداد الرشيد، أو شام الأمويين، أو مغرب المرابطين، أو حجاز الموسيقا، أو فلسطين النبض، أو أرض الأندلس" (Al-Adowan, 2016, p.18)

57. يتحول زرياب التاريخي إلى راوٍ يسرد ويستخدم الساعة الرملية في إشارة إلى التوافق الزمني بين الشخصية وأداة قياس الزمن في عصرها وهي الساعة الرملية.

58. تقوم الشخصية بتأسيس مشهد جديد (مكانيا وزمنيا ومشهديا) وذلك باستخدام الأدوات، الإكسسوارات، الملابس والأثاث، حيث:

أ. تصنع من العود الأول موقعا يشير إلى شخصية (زرياب المستيقظة من الموت).

ب. تصنع من العود الثاني موقعا يشير إلى شخصية زرياب التاريخية.

ت. تصنع من الملابس الموضوعة على الكرسي (العمامة والعباءة) موقعا يشير إلى شخصية المعلم إسحاق الموصلي.

وهنا نرى النص يذهب إلى توظيف تقنية المسرح داخل المسرح، وذلك في مشهد (زرياب والموصلي قبل لقاء الرشيد) داخل المشهدية العامة وهنا يحدث تداخل بين زمانين (زمن اللقاء الحقيقي والزمن الحاضر) وتداخل بين مكانين (مكان اللقاء الحقيقي ومكان العرض المسرحي الحالي)، ونجد أن الشخصيات في المشهد الداخلي أيضا متداخلة بين زرياب والموصلي بشخصياتهم التاريخية و(زرياب المُستيقظ من الموت)، كما يُلاحظ أنه تم الاستعاضة عن الحضور الحقيقي للشخصيات بحضور رمزي، فتارة تحضر من خلال أداة وهي العود وتحتل الشخصية حيزا وموقعا على الطاولة، وتارة يحضر من خلال تغيير الموقع إلى كرسي آخر ويستخدم فقط نبرة صوت مختلفة دلالة على الشخصية الأخرى وهي هنا تشير لشخصية زرياب التاريخي الساخط على معلمه "يغير نبرة صوته، مقلدا الموصلي" (Al-Adowan, 2016, p.18-19)، وتارة أخرى يستحضر (الموصلي) من خلال الجلوس على الكرسي الذي عليه العمامة والعباءة.

59. يلعب التوجيه الإشاري في المشهد دورا حاسما في تحديد الشخصيات وتحديد مقصود (قصدية) الحوار وتحديد المتلقي الافتراضي للحوار في هذا المشهد المركب والمتداخل، حيث لدينا:

أ. ممثل واحد يؤدي جميع الشخصيات.

ب. تزامن وجود لثلاث شخصيات في الزمان والمكان الواحد.

ت. الممثل الذي يستخدم تقنية الأداء التبادلي للأدوار بدلا من ألتزامني الذي هو غير متاح في المونودراما.

ث. يستخدم فاصلا موسيقيا حيث يبدأ في العزف مجسدا شخصية زرياب التاريخية والعزف موجه لكل من (شخصية الموصلي، والجمهور الافتراضي) وهو جمهور داخل المشهد لكنه يحضر فقط على المستوى الصوتي (والذي نستدل على وجوده من "ويعلو التصفيق إعجابا" (Al-Adowan, 2016, p.19)، وكذلك المتلقي أو المشاهد الذي يشاهد العرض المسرحي ككل.

ج. من موقع شخصية زرياب التاريخية، ينفصل عن الشخصية ويجسد شخصية الموصلي صوتيا فقط "أي زرياب، عزفت فأجدت" (Al-Adowan, 2016, p.19).

ح. يغادر شخصية زرياب التاريخية إلى شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) "يعود إلى مكانه على الطاولة" (العدوان، ص 19)، وذلك دون أن يمس الشخصية التاريخية للموصلي ويتوجه للجمهور مباشرة "لم أفهم مما قاله الموصلي الكثير" (Al-Adowan, 2016, p.19).

خ. يتحول العود بديلا عن شخصية الموصلي "يضع عوده أمامه، ويخاطبه، كأنه معلمه" (Al-Adowan, 2016, p.19) والتوجيه الإشاري هنا للموصلي بحوار هو عبارة عن مناجاة داخلية أو مونولوج.

د. يعود ويستخدم فاصلا موسيقيا ليخرج من القيود الزمنية والمكانية لمشهد لقاء زرياب التاريخي بالموصلي.

ذ. يتحول)زرياب المُستيقظ من الموت(بالمشهد من كونه مشهدا داخليا ويخرج منه متوجها إلى الجمهور في خطاب مباشر "يوجه كلامه للجمهور" (Al-Adowan, 2016, p.19).

ر. يتحول بالشخصية لتجلس على كرسي زرياب التاريخي ويستحضر شخصية الموصلي صوتيا فقط، التي بدورها تنقل البشارة لزرياب التاريخي و تستحضر أيضا على المستوى الصوتي شخصية جديدة هي شخصية هارون الرشيد (يصبح لدينا صوت شخصية يستحضر صوت شخصية أخرى جديدة يدخلنا في بوليفونية عالية المستوى)، يتخذ منه النص من حضور صوت هارون الرشيد هنا على لسان الموصلي محركا للتحول نحو مشهدية جديدة تختلف مكانا وزمانا وشخصيات وأحداثا عن المشهد القائم، "يبدأ الخادم بتجهيز الطاولة كمجلس للخليفة هارون الرشيد" (Al-Adowan, 2016, p.20).

60. تقوم شخصية الخادم بإعادة تأثيث المكان وتغييره بحيث يصلح لاتخاذ صفة المكان التاريخي (لمجلس هارون الرشيد) وذلك أثناء توجيهها حوارا واصفا للجمهور يصف فيه (مجلس الرشيد).
61. يتقمص الخادم شخصية هارون الرشيد في الزمان والمكان وباستخدام الملابس وطبقة صوت خاصة بهذه الشخصية، وهنا تصعيد لمستوى تجسيد الشخصيات "يجلس الخادم على الكرسي الأوسط، ويلبس عمامة الخليفة، وعباءته السوداء... الخادم (بصوت الخليفة)" (Al-Adowan, 2016, p.20).
62. يتخذ النص من الإشارة اللفظية التي تصدرها شخصية الرشيد والموجهة إلى شخصية الموصلي "تُرى هل من جديد لديك، بما يخص ما أوصيناك به" مفتاحا للتحول نحو تجسيد شخصية مختلفة (Al-Adowan, 2016, p.20).
63. يتقمص الخادم شخصية الموصلي في الزمان والمكان والصوت دون الملابس. (Al-Adowan, 2016, p.20).
64. يستخدم التوجيه الإشاري المباشر من قبل الشخصية لتحديد مكان شخصية أخرى والإشارة إليها في ذاتها (أي يصنع الشخصية المقابلة له على المستوى الإشاري دون أن يكون هناك أحد يشغل هذا الحيز المكاني ولا يتواجد في المكان أي شخصية) "(يشير الموصلي إلى المقعد المقابل له)... اعزف يا زرياب" (Al-Adowan, 2016, p.21).
65. تصبح الإشارة السابقة مع التوجيه اللفظي "اعزف يا زرياب" (Al-Adowan, 2016, p.21) مفتاحاً للانتقال من شخصية الموصلي إلى شخصية زرياب التاريخي.
66. يتقمص الخادم شخصية زرياب التاريخي وذلك باستخدام الصوت والزي (العباءة الملونة والعمامة المزركشة) وكذلك الأدوات(العود).
67. يشير النص إلى طموح شخصية زرياب بإزاحة معلمه من أمامه في حضرة الخليفة وذلك عبر حركة رمزية تؤسس للعلاقة المقبلة بين الموصلي وتلميذه على أنها علاقة إزاحة "يبعد عود الموصلي عنه، بحركة واضحة ويمسك عوده" (Al-Adowan, 2016, p.21)، إنها البداية الفعلية للصراع الذي سوف ينشب بينهما وبالتالي يجب أن تكون نتيجة هذا الصراع هي إزاحة أحدهما الآخر من أمام الخليفة.
68. تقدم شخصية زرياب التاريخي فاصلا موسيقيا غنائيا طربيا.
69. تكون نهاية الوصلة الغنائية مفتاحا للخادم كي يتحول من شخصية زرياب التاريخي إلى شخصية هارون الرشيد، فيضع العود مكانه ويتوجه للكرسي المخصص لشخصية الرشيد متقمصا شخصيته، ويصدر أمرا لفظيا للموصلي بالاعتناء بهذه الطاقة الفنية المميزة (أي زرياب) ويكون هذا الأمر اللفظي للخليفة هو مؤشر على انتهاء الحاجة لحضور شخصية الخليفة، التي أبدت الإعجاب بعزف وغناء زرياب، ومن هنا تستمد شخصية زرياب مشروعية الشعور بالفخر والتميز والحاجة إلى الاستمرار في التطور والرقي، ومن هنا يتولد الخوف أيضا لأن (زرياب) خرج في هذه الجولة منتصرا وظافرا بإعجاب هارون الرشيد، لكن هذا النصر لم يكن مكتملا حيث أن تواجد الموصلي وهو صاحب الحظوة الأولى والأقرب من زرياب إلى الخليفة لا زال موجودا وحاضرا بسطوته وسلطته وهو ما يظهر من ارتباك على شخصية زرياب "يعود الخادم إلى مقعد زرياب... يبتعد فجأة، كأنه هارب من شيء يتعقبه" (Al-Adowan, 2016, p.21).
70. يُرى من الموقف السابق حالة لُبس وتداخل وارتباك تحدث عند الخادم بين شخصيته الحقيقية وشخصية زرياب التاريخي.
71. يدفع الارتباك الحاصل شخصية الخادم إلى مغادرة الحدث التاريخي وتكون هذه الحالة مبررا لتنسحب وتختفي خلف الحاجز وتعود بزيها المعاصر وتعمد شخصية الخادم لإعادة ترتيب المكان لتخرجه أيضا من المكان التاريخي وتعيده إلى المكان المعاصر مرة جديدة (Al-Adowan, 2016, p.21).

72. يعود الخادم ويتقمص شخصية)زرياب المُستيقظ من الموت(موجها حواره للجمهور يعرض فيه الخيبة التي تُفاجأ المرء في أجمل اللحظات، ويكون سبب الخيبة هو التحول المفاجئ في شخصية المعلم بعد إحساسه بخطورة فن زرياب وعزفه وجمال صوته على حظوة الموصلي عند الخليفة "أرهبني الموصلي... كأنه يصدر فتواه بقتلي" (Al-Adowan, 2016, p.22).
73. تتعرض الشخصية للاضطراب "يقف منتصب القامة، كأنه شخص آخر" مما يبرر خروج الخادم من شخصية)زرياب المُستيقظ من الموت(ليتحول إلى شخصية مختلفة، حيث يتقمص شخصية الموصلي على المستوى الصوتي فقط "(يقلد صوت معلمه)" (Al-Adowan, 2016, p.22).
74. يستمر النص في تصعيد ألأزمة الدرامية لشخصية)زرياب التاريخي(وذلك على لسان الموصلي "يا زرياب... بغداد لا تتسع لنا الاثنين: أقتلك إن بقيت" (Al-Adowan, 2016, p.22).
75. تتعرض شخصية الخادم للاضطراب مرة جديدة أثر تهديد الموصلي لزرياب بالقتل"(يتحرك الخادم من مكانه... يمشي كأنه يبحث عن مكان يأوي إليه)" (Al-Adowan, 2016, p.22)، وهنا نجد أن هول الموقف لا يخيف فقط زرياب التاريخي وإنما يتسرب الخوف أيضا إلى شخصية الخادم، الذي ما لبث أن تحول إلى الشخصية الثالثة وهي شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) والتي من خلالها يوجه حواره مباشرة للجمهور "هربت قبل أن يقتلني" (Al-Adowan, 2016, p.22).
76. تعاود الآن شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) محاولة التواصل مع العالم الخارجي ثم يبدأ في عرض حال الأزمة القائمة بين ما في الخارج والنوايا والرغبات الموجودة في الداخل ويلقي باللوم على (الآخر القريب) (المعلم في حالة زرياب التاريخي، والتكفيري الإقصائي في حالة زرياب المُستيقظ من الموت) بكونه هو سبب أزمة الشخصية وأزمة العالم العربي أيضا وذلك بالتصرف الأناني لهذا (الآخر القريب).
77. يوظف العدوان تقنية التصوير الحركي واللفظي المتزامن الواصف للفعل الدرامي في هذا المشهد، حيث تقوم الشخصية بتصوير فعل عملية الهروب من بغداد وصولا للقيروان حركيا ولفظيا (Al-Adowan, 2016, p.22-23).
78. تعاود الشخصية استخدام مكان المجلس الذي أعدته للقاء هارون الرشيد، وتعاود ارتداء زيها التاريخي في إشارة للتحول إلى شخصية (زرياب التاريخي)، التي بدورها تتحول إلى دور راوٍ يسرد الموقف الذي جرى بين زرياب وأحد أمراء القيروان، ويكمل المشهد بالعزف والغناء لقصيدة عنترة.
79. "فجأة يسقط الخادم من مقعده، وكأن أحدا دفعه بقوة" (Al-Adowan, 2016, p.23) نجد العدوان هنا يستخدم تقنية الاستحضار الرمزي للفاعل (شخصية أمير القيروان) وذلك يتمثل في ظهور أثر فعله فقط، حيث يحضر فعل لطم والي القيروان لزرياب من خلال فعل سقطة زرياب، ودون أن يكون هناك لطم حقيقي أو حضور فعلي للوالي.
80. تمارس الشخصية فعل التمثيل الإيحائي مرة أخرى ولكن هذه المرة يكون التنقل حركيا وعبر امتطاء جواد وبمرافقة موسيقا تدل على أماكن وثقافات متعددة، دون استخدام المستوى اللفظي، وذلك بغرض إدخال المتلقي في عملية تخيل مسرحية سريعة وقصيرة الأمد لسفر الشخصية عبر بلدان متعددة.
81. يلجأ العدوان إلى فكرة استخدام الموسيقات الشعبية لخلق إحساس بالمرور بأماكن هذه الشعوب، وبالتالي اللجوء إلى الموسيقا التي تحدد هوية الشعوب لاستحضار هذه الأماكن، أي أن الموسيقا تحل بديلا عن المكان وتوحي به (Al-Adowan, 2016, p.23).
82. يعقب فعل التمثيل الإيحائي للترحال سرد لبعض تفاصيل رحلة الانتقال ويقدم تعدادا للأماكن والظروف التي مرت بها رحلته إلى الأندلس: "كنت أهرب: مرة أختبئ وراء حجر.. مرة في حضن امرأة... مرة في حانة... مرة في مسجد... مرة في كنيسة... مرة على راحلة... مرة قرب شجرة... ولكنني وصلت" (Al-Adowan, 2016, p.24).

83. تتحول الشخصية مع الوصول للأندلس من حالة الخوف إلى الطمأنينة، ومن المعاناة إلى الفرح والنشوة "يرتدي عباءة أندلسية... يبتسم... يتحدث بنشوة" (Al-Adowan, 2016, p.24).
84. تُثَبِت الشخصية في نهاية منولوجها الحنين إلى الأندلس، الحنين للمكان والزمان "أين أنت الآن يا الأندلس؟ ما زال رفاتي يناجي تراب قرطبة" (Al-Adowan, 2016, p.24).
85. يستخدم العدوان تقنية (الفلاش باك) ليخلق للمتلقي إحساسا بالتداخل الزمني بين آلآم الحاضر متداخلة في آلآم الترحال والهجرة والسفر، وذلك في مقابل زمن الرفاه والعز الذي عاشته الشخصية في قرطبة "يهيم في حركته، كأنه يعود بخياله إلى هناك... يُمسك عوده، يجلس وهو سارح، هائم... يعزف... يغني" (Al-Adowan, 2016, p.24).
86. يجعل العدوان الشخصية تشتق من كلمات الأغنية فعلا ويجعل الشخصية تمارس هذا الفعل أمام الجمهور عمليا وهو فعل (اختلاس النظر على الخارج) وهذا يجعل بدوره الشخصية تخرج تماما من أطار كونها (زرياب التاريخي) لتتحول إلى (زرياب المُستيقظ من الموت).
87. تدخل شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) في مونولوج ذي مضمون متكرر إلا أن الصياغة والصورة فيه مختلفة (Al-Adowan, 2016, p.25).
88. تستخدم الشخصية تقنية تبديل الشخصية عبر تبديل الملابس خارج المسرح ليعود هنا إلى شخصية الخادم الذي يعاود التساؤل عن أسباب تردي حال الناس خارج الملهى وأسباب القطيعة مع الملهى "يختفي وراء الحاجز، يغير ملابسه... ليعود إلى هيئته الأولى، خادما في ملهى" (Al-Adowan, 2016, p.25).
89. يُشير العدوان عبر شخصية الخادم إلى القطيعة التي يعيشها المواطن العربي عن مجتمعه، حيث يعلم كل شيء عما يدور خارج بيته وذلك من خلال وسائل الاتصال الحديثة لكنه يخاف منهم أن يؤذوه، وفي نفس الوقت تعمل سلبيتهم على قطع علاقتهم وعلاقته بالمجتمع ولا يسمحون له ولا للآخر بالتواصل مع بعض "الخادم (كأنه يرى كل من في الخارج من مكانه): ما زالوا هناك... لكنهم لا يدخلون...وأخاف أن أخرج فيؤذونني، وهم لا يسمحون لأي كان أن يدخل هنا" (Al-Adowan, 2016, p.25).
90. لم تفقد شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) الأمل بل على العكس تزداد إصرارا على أنها يجب أن تكون جاهزة إذا جاء الوقت المناسب، "لا بد لي أن أرتب الأشياء، كما يليق بي وبتاريخي" (Al-Adowan, 2016, p.26).
91. تقدم شخصية (زرياب المُستيقظ من النوم) مونولوجا تبين بشكل إستعاري معكوس على نفسها حال المواطن العربي الذي ليس جاهلا وليس همجيا أو أرعن، إنه يعلم أن تاريخه حافل بالانجازات وهو نفسه أيضا قادر على صنعها ولكنه محاصر ومعزول.
92. يجعل من قطعة الديكور (الساعة) شخصية رمزية للزمن يحاورها ويطلب منها التوقف "لماذا لا تتوقفين قليلا، لأتمكن من استيعاب ما يحدث، أو معرفة الفرق بين الأزمنة التي لا تتغير وإن تغير التاريخ" (Al-Adowan, 2016, p.26).
93. النص يجعل الشخصية تناقش جدوى قضية التمدن والتحضر في الشكل (الموضة) أي لبس البدله، والتي يفترض بها أن تجعل من التنازل عن الزي التقليدي أو الزي التاريخي أمرا يقرب المسافة بين المتحاورين، لكن النتيجة أن هذه المحاولة من قبل شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) لم تفلح في خلق اتصال ناجح معهم، وبذا فإن التنازل عن الحقيقة التاريخية لم يكن ذا جدوى، "حتى عندما غيرت لباسي، لم يتغيروا" (Al-Adowan, 2016, p.26)، يتبع هذا أن تنظر الشخصية إلى زيها الحالي (البدله) وتضحك ساخرة منه ومن الحالة التي فرضت عليها ارتداء هذا الزي الذي ليس من تقاليدها الأصيلة.

94. تتحول الشخصية لتطرح سؤالا استنكاريا ظاهر التوجيه فيه للذات ولكن المقصود به هو الجمهور "هل حقا أنا سبب سقوط الأندلس" (Al-Adowan, 2016, p.26).
95. تعمل شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) على تشخيص مظهر وعنوان معاناتها بأنه "كل شيء تغير إلا عقول الذين يمنعون أي أحد من دخول ملهاي، بسبب اسمي، وذاكرتي" (Al-Adowan, 2016, p.26).
96. تعيش الشخصية لحظة انكسار بعد أن تعلن أن سبب عجزها هو خارج عن إرادتها "يُطأطئ رأسه، ويخفض صوته، كمن يريد أن يتدارك شيئا" (Al-Adowan, 2016, p.27).
97. يجعل العدوان شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) تعمل على إعادة مناقشة المصطلح اللغوي للمسمى أو الفعل "ليس ملهى، بل مطعم، فالملهى كلمة مُسيئة، كما أخبروني، قالوها فغيرت الاسم إلى مطعم... لكنهم أبقوا على الحصار" (Al-Adowan, 2016, p.27).
98. تقدم الشخصية مونولوجا تظهر فيه العجز عن التأثير في هؤلاء مع وجود الحُجج المقنعة "لم يسمحوا لي بالتحدث معهم لأقنعهم بأن أ. الله جميل يحب الجمال، ب. أن صوت العصافير موسيقا، ج. رذاذ المطر عزفُ حياة، ح. عناقيد العنب أوتار كرمة، وكلها نعم من لدن الخالق" (Al-Adowan, 2016, p.27).
99. تنتقل الشخصية إلى منتصف المسرح وتبدأ في إلقاء خطاب تتباهى فيه بنفسها وتعظم من شأن ذاتها بعد كل ذلك الخذلان من الآخرين والاتهامات والقطيعة والتكفير والتخوين "سأغتر بما لدي: حداداً أو استبشاراً... أنا زرياب الذي غنت الدنيا على عزف وتره" (Al-Adowan, 2016, p.27).
100. تستمر الشخصية بالفخر بالنفس في بوح غنائي (ذاتي)، وتُصعِد من هذا الفخر دون أدنى إشارة إلى التراجع، بل إصرار على التقدم رغم سيل اتهامات الآخرين.
101. يعطي النص فاصلا موسيقيا تعزف فيه الشخصية معزوفة من شأنها أن تعمل على تهدئة انفعال الشخصية والجمهور معا بعد التصعيد السابق "يعود إلى مناجاة عوده... يجلس... يبدأ في العزف" (Al-Adowan, 2016, p.28).
102. تعود الشخصية بعد الفاصل الموسيقي عودة قوية أخرى تبدأها بالقسم "أقسم بالمبدع الخالق، وبأوتار عودي، أني لن استسلم لهم" (Al-Adowan, 2016, p.28) وتستغل الشخصية هذا التصاعد القوي والحاد في مزاج وحالة الشخصية وخطابها لتطرح أحد أسئلة المسرحية الهامة وهو "أما من عاقل على هذه البسيطة، يوقف دموية المتطرفين الحاقدين على أوتار العود، وحناجر المبدعين؟" (Al-Adowan, 2016, p.28).
103. تقف الشخصية في وضعية تحدٍ مواجهة للجمهور وتضع تشخيصا وتوصيفا لحالة الوضع القائم وسوداوية هذا الحاضر "يتآمرون ليقطعوا الوتر الخامس، ويلغون معه كل الأصوات التي تعزف طاقة الحياة، لتواجه مجانية الموت" (Al-Adowan, 2016, p.28).
104. تتراجع الشخصية عن التنازل الذي قدمته على مستوى التمدن بالزي وتعود إلى شخصية (زرياب التاريخي) فقد طفح الكيل لديها "يخلع رداء الخادم، ثم يرتدي ملابس زرياب الأندلسية" (Al-Adowan, 2016, p.28)، ويكون هذا التغيير في الشخصية بتغيير الملابس أمام الجمهور وليس بالخروج خلف المسرح، كما أنه لم يستعر طبقة صوت زرياب التاريخي، وهذا هو أحد التقنيات المستخدمة في المسرح الملحمي للإبقاء على المتلقي يقظا مع ما تطرحه الشخصية أكثر من الاندماج في الإيهام بالشخصية كون ما هي بصدده هو أمر جلل ولا يحتمل وجود فاصل بين الشخصية والمتلقي، فكلاهما شركاء في الأزمة المُلحة التي تحتاج حلا عاجلا، وبالتالي تتوجه الشخصية إلى الجمهور في خطابة مباشرة عبارة عن دعوة تحدٍ وإصرار على إحياء الأمل رغم شراسة وسوداوية الحاضر التي لا مثيل لها، ولكن يجب أن تكون هذه العودة إبداعية ولا مثيل سابق لها.

105. تعاود الشخصية النظر من الباب إلى الخارج لتتأكد من أن بلاغة خطابها وحماسيته لا بد أن تحرك ما هو ساكن وميت في الخارج، لكن القطيعة لم تنتهِ بمجرد خطاب، فيتوجه مرة جديدة للجمهور في شجن وحزن "هذه المرة... أتدرون لما أعود؟... أعود لأعيد الوتر الخامس" (Al-Adowan, 2016, p.29).

106. تبدأ الشخصية في تعداد نوعية الأذى الواقع عليها " أ. قطعوا الوتر الخامس ب. شدة حقدهم علي ت. شدة حقدهم على الحياة ث. صارت الموسيقا عرجاء ج. صارت الحياة بلا مذاق ح. وحوش الظلام تنهش أوتار الموسيقا خ. كسر القلوب د. حين قطعوا الوتر الخامس كان يشبه قطع شريان من حجرات القلب" (Al-Adowan, 2016, p.29).

107. تعدد الشخصية نوعية رد الفعل الذي سوف تقوم به إزاء ما مورس عليها من اعتداء وأذى "أنا أعود لأنقذ عودي، لأدافع عن وتري الخامس، وبدل هذا الوتر سأصل مئات الأوتار الأخرى، لتبقى الحياة... نعم أثبته وأعزف عليه الحياة... سأعيد الوتر المفقود ومعه أوتار أخرى نفتقدها" (Al-Adowan, 2016, p.29).

108. تمارس الشخصية البداية العملية للفعل الإيجابي بتبجيل آلة العود وبإعادة وصل الوتر على العود معلنة التمرد على قسرية العزلة، "ها أنا رغما عن الخارجين على سوية الحياة في الخارج، أعيد وتري الخامس وأعيد موسيقاي" (Al-Adowan, 2016, p.29).

109. تتوجه الشخصية نحو الباب مرة أخرى للتأكد من زوال القطيعة أو بقائها.

110. الآن تعلن الشخصية استراتيجيتها في تحقيق الحل للمأزق الإنساني الذي تعيشه الشخصية كما الإنسان العربي "سأسمعهم موسيقاي، ولن أخشاهم... منهم من سيبقى في الخارج... بعضهم سيفتح الباب ليستمع إلي... ثلة ستحاول قتلي... آخرون سيدافعون عني" (Al-Adowan, 2016, p.29-30).

111. تحدد الشخصية طبيعة الإجراء العملي الذي سوف تمارسه لتحقيق استراتيجيتها الجديدة، وهو التخلي عن الانتظار وممارسة فعل العزف "لا بد أن أسمعهم عزف موسيقاي، ليعلموا أني أعدت وصل وتري الخامس، ومعه أشياء كثيرة، وأسباب تُعين على الحياة" (Al-Adowan, 2016, p.30).

112. تقدم الشخصية فاصلا موسيقياً يعمل كما الفواصل الشكسبيرية على تهدئة نفسية المتلقي وإعداده للتصاعد التالي في حبكة المسرحية، وهو هنا قرار الشخصية الحاسم فيما يخص الأزمة القائمة وهي (حالة العزلة القسرية عن الإنسان العربي في الخارج) "يضرب بالريشة على أوتار العود... يعلو صوت موسيقا أندلسية... تهدأ الموسيقا... يقف" (Al-Adowan, 2016, p.30).

تعلن الشخصية الآن موقفها الحازم الذي لا عودة عنه، وهو من وجهة نظر الشخصية يمثل الحل والخلاص من هذا الوضع السيئ الذي يتضرر فيه طرفان هما أ. المبدع العربي المعزول والمُهمَّش والمهمل، ب. الإنسان العربي المغبون والمظلوم "رغم كل ما حولي سأعزف... حتى لو بقيت وحدي محاصرا بظلامهم وظلمهم سأعزف" (Al-Adowan, 2016, p.30).

113. تتحول الشخصية من مجرد التحسر والشكوى وتشخيص الحالة وإطلاق الأقوال، إلى الأفعال الحقيقية والقيام بالإجراءات الكفيلة بحل المشكلة "يبدأ بتشكيل أوتار من حبال يربطها في كل جوانب المسرح" (Al-Adowan, 2016, p.30).

114. تحدد الشخصية نوعية الحلول التي يحتاجها ويفتقر إليها الإنسان العربي بشدة في العصر الحالي للخروج من أزمته، ويطلق على كل نوع منها مسمى (وتر) وهو الحبل أو الخيط المشدود الذي يصل بين نقطتين أو حدين أو طرفين، ومن الأوتار تشيع الأصوات وتنتشر، وبذا يصبح استخدام مفردة الوتر هو بديلا عن أداة وظيفتها إشاعة شيء ما ونشره على نطاق واسع، وهنا يبدأ في تعداد ما يريد زرياب نشره وإشاعته بين الناس وهي:

أ. وتر المحبة ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة محبة الآخر ونبذ الكراهية بين الناس.
ب. وتر التسامح ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة التسامح وغفران الزلات بين الناس.
ت. وتر الإبداع ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة الابتكار والتجديد بين الناس.
ث. وتر الحوار ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة الحوار وتقبُل رأي الآخر بين الناس.

115. يجعل العدوان الشخصية تلقي خطابا ختاميا للمسرحية تعلن فيه وعدا بالاستمرارية الفردية والجماعية، بالسعي نحو الانتصار للحياة على الموت والظلام وأن القيم الإنسانية الإيجابية سوف يتم وصل أوتارها لتبقى ماثلة في المجتمع العربي تحرك فيه رغبة الحياة، "تلك كلها أوتار نصلُها، أوتار حياة... يريدون أن يقطعوا وترا، نحن سنوصل بدلا منه مئات الأوتار، لتبقى الحياة" (Al-Adowan, 2016, p.30).

116. يختتم العدوان المسرحية بحدوث التغيير وقدوم الناس وبالتالي تدب الحياة في المكان ويكثر أنصارها، "يستمر زرياب في العزف، تسطعُ الإضاءة أكثر، والباب يفتح على مصراعيه، لتأتي منه إضاءة جانبية وأصوات حياة"، وهو هنا يتحول بالموقف ككل من السوداوية والعجز والعزلة إلى التفاؤل والإشراق وتحقق الأمل (Al-Adowan, 2016, p.31).

نتائج البحث:

1. ظهر أن مفلح العدوان يستخدم ويوظف العديد من تقنيات الحبكة المسرحية الأرسطية متعددة الشخصيات وذلك في خدمة النص المونودرامي، مثل (الحوار، التقديمة الدرامية، الحدث الصاعد...إلخ).
2. ظهر أن هذا النص مبني بالكامل على أساس فكرة المؤدي الوحيد لجميع شخصياته.
3. ظهر أن مفلح العدوان يستخدم الشخصيات المتعددة على خشبة المسرح، لكنه يجعلها تحضر بشكل تبادلي وليس تزامنيا، أي لا تتزامن الشخصيات في الفعل وإنما تتعاقب ويتبادلها مؤدٍ واحد حسب ما يظهر في الإرشادات المسرحية.
4. ظهر أن الشخصية المونودرامية عند مفلح العدوان يجب أن تعاني نوعا من العزلة، إما أن يكون سببها ذاتيا داخليا أو خارجيا قهريا.
5. استخدم مفلح العدوان عددا من التقنيات للتبديل بين الشخصيات، مثل (التخفي خارج المسرح والعودة، والانتقال مكانيا وتبديل الملابس أمام الجمهور، وتبديل طبقة الصوت، والاستعاضة عن الشخصيات بالأدوات أو الملابس أو الإكسسوارات، والتغيير في تعبيرات الوجه والجسد "الارتباك") للانتقال من مستوى زمني إلى مستوى زمني آخر ضمن نفس الشخصية
6. تنوع مفلح العدوان في استخدام البوح والسرد والفعل بدرجات متفاوتة، حيث لم يدع مجالا للشخصية في أن تستغرق كثيرا في الخطابة أو البوح، متجنبا بذلك كل ما يقود للرتابة والملل.
7. تنوع مفلح العدوان في استخدام تقنية التوجيه الإشاري للخطاب أو الحوار الدرامي بين (الشخصية ونفسها، والشخصية والأشياء، والشخصية والأماكن، والشخصية والأزمان، والشخصية والشخصيات الأخرى الحاضرة رمزيا على المسرح، والشخصية والشخصيات الغائبة خارج الملهى، والشخصية والجمهور).
8. استخدم مفلح العدوان تقنية (الفلاش باك)، وذلك كي يبرر الانتقال بالحدث من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر.
9. أنشأ مفلح العدوان في المستوى الرئيسي من العالم الدرامي للمسرحية ثلاث فرضيات مكانية متزامنة الحضور ضمن فضاء العرض يتبعها ثلاث فرضيات زمنية ترتبط بالمكان.
10. استخدم مفلح العدوان الموسيقا والغناء كفاصل وأداة لتغيير الجو العام للمشهد وخلق تحولات في المزاجية المشهدية والانتقال بالمتلقي من حالات الشحن العاطفي العالي إلى منطقة أقل صخبا وانفعالا، ليجعله متحضرا لتقبل رؤية وتصور جديد.

11. وظف مفلح العدوان بنجاح أسلوب "المسرح داخل المسرح" في بعض مشاهد المسرحية.

استنتاجات البحث:

1. يستنتج الباحث أن تقنيات كتابة المونودراما انحرفت عن تقنيات كتابة المسرحية التقليدية متعددة الشخصيات، فقط فيما يتعلق بتعزيز قدرة الممثل الوحيد على أداء كافة الشخصيات المستحضرة أثناء تقدم حبكة النص المسرحي المونودرامي.
2. يستنتج الباحث أن الصراع في النص المسرحي المونودرامي ليس مقصورا فقط على المستوى الداخلي أو الذاتي، وإنما قد يتعدى ذلك المستوى ويُنشئ صراعا مع أطراف خارج ذاتية الشخصية المحورية.
3. يستنتج الباحث أن قِصر النص المونودرامي واقترابه من مسرحية الفصل الواحد من حيث الحجم هو مرتبط بكمية وكبر العبء الملقى على كاهل الممثل الوحيد، وبالتالي فهو ضرورة أدائية، فضلا عن كونه يراعي عدم الانزلاق في حالة الملل الذي قد يتولد لدى الجمهور نتيجة أحادية التمثيل وقسرية عدم التعدد في الممثلين.

Sources & References **المصادر والمراجع**

1. Al-Adowan, Mofleh and others. (2016). Fifth String Elegy: *The winning Plays of the International Monodrama Competition*. Edition 1. Fujairah: Fujairah Culture and Information Authority.
2. Al Halian, Marei. (2008). *One actor is a narcissistic arts his hero is shorthand*. As it appeared in the website of the UAE newspaper Al Bayan on 27/10/2018. https://www.albayan.ae/paths/books/2008-06-14-1.647860.
3. Bulbul,Farhan. (2008). *Technical rules for monodrama construction*. Theatrical life. Damascus: Ministry of Culture, Syrian General Book Organization. 65. 9-24.
4. Christ, Carol. (2007). *Introduction: Victorian Poetics*. In. Cronin, R., Chapman, A., & Harrison, A. H. A companion to Victorian poetry. Malden (MA): Blackwell Publishing.
5. Culler, A. (1975). *Monodrama and the Dramatic Monologue*. PMLA, 90(3), 366-385.
6. Elias, Mary. & Hassan, Hanan. (1997). *Theatrical Thesauruss: concepts and terminology of theater and performing arts*. Edition 1. Beirut: Library of Lebanon Publishers.
7. Gilbert,H.,& Lo,J. (1997). *Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama*. Journal of Commonwealth Literature,32(1), pp. 5 - 19
8. Hamadah, Ibrahim. (n.d.). *Dictionary of dramatic and Theatrical terms*. Cairo: Dar El-Sha'ab.
9. Harf, Hussein Ali. (2012). *Philosophy of Monodrama and its History*. Edition 1. Sharjah: Department of Culture and Information.
10. Holmström, K. G. (1967). *Monodrama, attitudes, tableaux vivants: Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
11. Khalil, Fadel. (2007). *The problem of the oneness of monodrama*, as it appeared in the civilized dialogue site on 27/10/2018. http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=86939&r=0.
12. Mahmoud, Fatima Musa, (1999). *Theater Dictionary*. Vol 5. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
13. Parker, G. (2007). *Actor alone solo performance in NEW ZEALAND*. Unpublished PHD thesis. University of Canterbury.
14. Ramadany, Nahid. (2014). *Lonely combustion*. Edition 1. Sharjah: Department of Culture and Information - Government of Sharjah.
15. Saliha, Nihad.(1997). *Contemporary Theater Currents*. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
16. Smith, A. (2010), *'Nikolai Evreinov and Edith Craig as Mediums of Modernist Sensibility'*. New theatre quarterly, 26(103), pp. 203-216.
17. Sobel, Bernard. (1940). *The Theatre Handbook and Digest of Plays*. New York: Crown Publishers.
18. Wahbah, Majdi. (1974). *Dictionary of Literary Terms. Beirut*: Library of Lebanon.